

Juan Madrid e Imanol Uribe: *Días contados*, terrorismo, novela y cine

Juan Madrid and Imanol Uribe: *Días contados*, terrorism, novel and cinema

Luis Veres Cortés

Universidad de Valencia

luis.veres@uv.es

Resumen:

Este artículo trata de reflexionar sobre la adaptación al cine de la novela de Juan Madrid *Días contados* por parte del director vasco Imanol Uribe en el panorama del cine sobre el grupo terrorista ETA. La novela retrata los años de la movida madrileña mediante una trama policiaca en la que se ve integrado el mundo político y el mundo de la droga en el barrio de Malasaña. La trasposición al cine por parte de Uribe inserta una pequeña parte de esa trama en el mundo de ETA y la preparación de un atentado contra una comisaría en Madrid. Las diferencias son evidentes. El artículo trata de explicar las dependencias e independencias de las dos obras y los cambios en su paso de la literatura al cine.

Abstract:

This article seeks to reflect on the film adaptation of the novel by Juan Madrid *Días contados* by the Basque director Imanol Uribe in the panorama of cinema about the terrorist group ETA. The novel portrays the years of the “movida madrileña” through a police plot in which the political world and the world of drugs are integrated in the Malasaña neighborhood. Uribe's transposition to the cinema inserts a small part of that plot into the world of ETA and the preparation of an attack on a police station in Madrid. The differences are evident. The article tries to explain the dependencies and independences of the two works and the changes in their passage from literature to cinema.

Palabras clave: Imanol Uribe; novela; terrorismo; adaptación; Juan Madrid.

Keywords: Imanol Uribe; novel; terrorism; adaptation; Juan Madrid.

1. Introducción, objetivos y metodología

La organización terrorista ETA ha sido foco de atención en el cine de ficción desde 1977, pocos años después de iniciar su andadura en 1959. El director vasco Imanol Uribe centró su atención en el tema con varios títulos, entre los que destaca la adaptación de la novela de Juan Madrid *Días contados*. La novela plantea una trama policiaca durante los años de la movida madrileña que recoge el ambiente de las grandes celebraciones culturales y el mundo de la droga en el barrio de Malasaña. Dicha adaptación supone la introducción en el argumento de un personaje que es terrorista de ETA y que prepara un atentado contra una comisaría de Madrid. Las diferencias entre los dos textos plantean la dificultad de la representación del terrorismo en el cine. Por ello, resulta importante explicar los vínculos y diferencias entre ambos textos y los cambios en la transposición de la literatura al cine, así como la complejidad que entraña la representación del conflicto y del terrorismo ante la evidente crueldad de la criminalidad de los daños causados a las víctimas.

En este sentido, algo llamativo en la novela *Días contados* es que, un año después de su aparición, la historia fue llevada rápidamente a la gran pantalla bajo el mismo título por Imanol Uribe en una versión muy libre, que obtuvo éxito de crítica y público. Por ello, dentro de la libertad que supone la adaptación cinematográfica y los cambios que implica (Seger, 2007, pp. 29 y ss; De Felipe y Gómez, 2008, pp. 17 y ss), sorprende que, mientras, en la película, el fundamento de la trama gira alrededor de la preparación de un atentado de ETA y la presencia del transcurso vital de un comando terrorista en el barrio de Malasaña, en la novela, como hemos dejado ver, todo ello no presenta ni el más mínimo rastro, es más, no existe para nada, por lo cual se puede observar la confección de dos relatos muy diferentes, aunque, obviamente, existan conexiones interesantes. Al mismo tiempo, la crítica a la Transición, elemento fundamental en la novela, está ausente en la película. Como señala Seger, “el trabajo de adaptar una novela corta requiere más añadir que sustraer” (2007, p. 31). Y hay que tener en cuenta que toda

adaptación exige modificaciones más o menos libres. Como señalan Aranzubía, Zumalde y Zunzunegui, esa adaptación es una “transmutación” signífica que plantea una serie de posibilidades que se suelen atener a una serie de sujeciones:

lo que se adapta no es el texto literario como tal, sino que del mismo modo se toma unas veces un esqueleto narrativo, una intriga; otras, una nómina de situaciones y personajes; a menudo ambas cosas a un tiempo y que, las más de las veces, se suele prescindir en la «adaptación» de todo lo que queda al margen de estos aspectos (2010, p. 218).

Es cierto que la tradición fílmica, desde Eisenstein, Balasz o Bazin consideró que la adaptación debía estar caracterizada por la presencia de “equivalencias expresivas al texto literario original” (Garrido Hornos, p. 2008: 20). Y también es cierto que siempre se ha acusado a las adaptaciones de cierto parasitismo (Geduld, 1981); (Gimferrer, 1985); (Pérez Bowie, 2010); (Frus y Williams, 2010), de modo que “sólo en contadas excepciones se considera que una película tiene mayor calidad estética que la obra literaria en que se basa” (Sánchez Noriega, 2000, p. 67). De ese modo, se puede hablar de “una eterna rivalidad” entre cine y literatura (Vanoye, 1996, p. 126), pero, tanto un público distinto, como un medio diferente, condicionan su contenido (Stam, 2004, p. 41) y suscitan una nueva transcodificación (Lotman, 1988, p. 12).

Para la realización de este trabajo se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica de la literatura académica sobre Juan Madrid e Imanol Uribe. Según (Cronin; Ryan & Coughlan, 2008, p. 39), el análisis heurístico de la información obtenida tras la revisión facilita una formulación más precisa de las preguntas de investigación y la prevención frente a los sesgos del investigador. La revisión bibliográfica permite asentar las nuevas investigaciones en las realizadas previamente y desarrollar una teoría fundamentada (Glaser & Strauss, 1967, p. 101). El planteamiento inductivo permite ver las diferencias y similitudes entre la novela y la película y, a su vez, establecer los motivos y el marco de realización en los que los textos surgieron.

2. El terrorismo de ETA en el cine

Ciertamente, el terrorismo ha sido un tema frecuente como temática cinematográfica, aunque quizás no lo que cabía esperar. Santiago de Pablo destaca la existencia de 40 películas en la cinematografía de nuestro país (De Pablo, 2017, p. 443), pero resulta llamativo que, a pesar de la importancia social y política del terrorismo en España en los últimos sesenta años, este fenómeno ha tenido una repercusión relativa, en el terreno de la ficción, tanto en el cine como en la literatura, sobre todo si se tiene en cuenta que durante la década de 1980 y 1990, el terrorismo, en el caso español era la principal preocupación de los españoles. Esta disparidad es mayor si se compara la cinematografía española con la italiana al tratar el tema de la violencia política y el terrorismo en los años 60 y 70 con una mayor crítica a los violentos (Veres, 2018). Diversos estudios apoyaron esta circunstancia. Un estudio encargado por Juan José Rosón, ministro del Interior de UCD, presentaba la frecuencia con que ETA aparecía en los informativos nacionales en comparación con los tres principales partidos democráticos: UCD, PSOE y PCE. UCD ocupaba un poco más de espacio que el PSOE y ambos el doble que el PCE, pero ETA había conseguido más tiempo de informativos que la suma del PSOE y UCD. A su vez, cada noticia de uno de estos partidos producía un escaso eco en los días siguientes, mientras que el número de las noticias proporcionadas por ETA era cuatro veces mayor, con lo cual la conclusión de que ETA vencía en la batalla de los medios de comunicación resultaba evidente a todas luces (Veres, 2017).

En 1988 la agencia Vasco Press realizó un estudio sobre la imagen del País Vasco en la prensa de Madrid que confirmaba la presencia mediática del terrorismo. El 38,81% de las noticias publicadas en diarios nacionales sobre el País Vasco tenían como tema la violencia, muy por encima de la política (24,7 %) y de la economía (16,02 %), y sobre todo de la cultura (3,64 %). La conclusión del estudio señalaba que uno de cada tres mensajes referidos al País Vasco tenía como protagonista al terrorismo. Se “ha pasado de puntillas sobre hechos, como el terrorismo de ETA, que han marcado este país” (Altares, 2000, p.18). Estas peculiaridades del tema tratado ofrecen la sensación, como señala Marcos Ramos (2023, p. 35), de que era “incómodo tratar un tema

considerado tabú, [por] la dificultad que supone abordar la representación fílmica de aquello que suscita fuerte controversia política y que genera una dolorosa fragmentación social” (Redondo Neira, 2014, p. 343). Nekane Parejo y Agustín Gómez han hablado de la polémica que suscita la muerte ante la presentación de cadáveres (2004, pp. 237-256). Por ello, no hubo interés por realizar películas serias hasta bien finiquitada la dictadura. Las películas de Imanol Uribe fueron un intento portentoso, pero fallido, en este sentido, dadas las circunstancias sociales y políticas que instaban al silencio y la censura. También el miedo fue un factor de influencia.

Como ha destacado Michèle Lagny (1997, p. 188), el cine es “un testigo de las formas de pensar y de sentir de una sociedad (...) un agente que suscita ciertas transformaciones, que vehicula representaciones (estereotipadas) (...) ejerce una influencia ideológica o incluso política” (1997, p. 188). No fue hasta bien entrada la década de los 90 cuando el cine dejó de ser una serie de acciones descontextualizadas con una mera finalidad de entretenimiento sin llegar a lecturas más profundas acerca de la realidad en el País Vasco (De Pablo, 1998, p. 178).

A ello se une el hecho de la propia espectacularidad que supone el fenómeno terrorista prácticamente desde sus inicios, pero que, en España, cobra especial singularidad desde el atentado de Carrero Blanco en Madrid en 1973, espectáculo que se extiende hasta los atentados del 11-M. Dicha espectacularidad desemboca en que los medios de comunicación no hayan podido evitar convertir el terrorismo en protagonista permanente de la actualidad contemporánea, por lo cual se ha forjado cierta simbiosis con los medios de comunicación, ya que ellos, mientras proporcionan espectáculo y suscitan la curiosidad de la audiencia, obtienen la repercusión propagandística que los atentados persiguen (Veres, 2017).

Sin embargo, la ficción no ha seguido a la par con este interés motivado por los medios y las preocupaciones de los españoles. El cine español ha tratado de confeccionar en la mayoría de los casos un retrato histórico de los hechos con un tratamiento próximo a la estética documental: *Comando Txikia* (1977)

de José Luis Madrid u *Operación Ogro* (1979) de Gillo Pontecorvo, que pasaron revista al atentado contra Carrero Blanco en 1973. A estos títulos se unen películas como *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977), *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981), *Yoyes*, (Helena Taberna, 2000) o *Lobo* (Miguel Courtois, 2004), que se centran en periodos concretos de la historia del terrorismo vasco. Otras realizaciones se plantean sin atender a ningún compromiso político en contra del terrorismo: *Ander y Yul* (Ana Díez, 1983), junto a algunos documentales como *La resistencia vasca contra el franquismo* o *Ama Lur* que suponen propuestas justificativas sin presencia de una crítica clara al fenómeno terrorista y a los asesinatos de la organización terrorista ETA (Burguera, 2016, p. 25). Otras películas ambientan su trama en medio de los años de plomo como *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1983), *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983), *Días contados* (Imanol Uribe, 1994) o *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011), acerca del gran atentado del terrorismo islamista en la estación de Atocha de Madrid. Un título muy destacable es *Yoyes* (Elena Taberna, 2000), en la que se relata la historia de la dirigente de ETA tras el abandono de la lucha armada y su asesinato, a cargo de un miembro de ETA, por el dictado de la cúpula del grupo terrorista a la cual había pertenecido la misma Yoyes. En 2001, Eduard Bosch presenta *El viaje de Arián* en donde se detalla la historia de una joven que accede a las juventudes de Jarrai para posteriormente saltar a la actividad armada de ETA. En 2009, se estrena *Felicidad perfecta*, de Jabi Elortegui, que plantea la dificultad de vivir en el País Vasco, tras ser víctima de ETA y vivir bajo ese estigma. Tres años después, en *El cazador de dragones* (Patxi Barco, 2012), se cuenta la historia de un miembro de ETA que continua su carrera como guerrillero en América Latina, referente siempre presente en los orígenes de la organización. En 2013 se presenta *Umezurtzak (Los huérfanos*, Ernesto del Río), película realizada para el canal de televisión vasco, que ya en 1987 había abordado el tema en la película *El amor de ahora*. En la primera producción se hablaba de amantes que militaban en ETA e intentaban abandonar la lucha armada y, en *Umezurtzak*, se hablaba de víctimas del terrorismo etarra. En

estas películas se nota un evidente giro en donde se comienza a identificar a los responsables del delito y se reconoce el valor de la víctima.

Con el abandono de las armas de ETA, la relajación social condujo a que este tema se vertebrase por los caminos de la comedia, como en *Negociador* (Borja Cobeaga, 2015) o *Fe de etarras* (Borja Cobeaga, 2017), en donde se cuenta el peculiar verano que vive un comando de ETA en una ciudad de provincias, en espera de pasar a la acción mientras se disputa el Mundial de Sudáfrica de fútbol, un mundial en donde España no deja de ganar partidos ante el estupor del comando etarra. La película obtuvo buenas críticas como: “pocas veces la imagen de ETA ha quedado más ridiculizada en el mundo del séptimo arte” (Rodríguez y Roldán, 2019, p. 58), a pesar de la polémica inicial (Ormazabal, 2017; Muñoz, 2017).

En 2014 se estrenaron tres películas sobre esta temática: *Fuego* (Luis Marías, 2014), *Lasa y Zabala* (Pablo Malo, 2014), además de *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez-Lázaro, 2014), que, de manera tangencial, toca el tema del terrorismo al ser su protagonista un apasionado abertzale. El tema parecía haber dejado de ser de interés en la opinión pública. Sin duda, el abandono de las armas y la normalización de la vida en el País Vasco ha sido un motivo para esta deriva hacia el género cómico. También podríamos destacar como causa de este cambio el desgaste del tema ETA, a causa del aprovechamiento político incesante de los partidos de derecha. En los últimos años destacan películas como *La noche en que una becaria encontró a Emiliano Revilla* (Luis María Ferrández, 2016), *El hijo del acordeonista* (Fernando Bernués, 2019), basada en la novela homónima de Bernardo Atxaga, en donde se narra un viaje de vuelta al País Vasco, del que tuvo que escapar el protagonista acusado de traición a la organización. Finalmente, destaca *Ane* (David P. Sañudo, 2020), en donde se muestra la conmoción de una familia que ve cómo un día su hija desaparece y queda al descubierto su pertenencia a ETA. Con este panorama parece observarse un nuevo interés por el tema, sobre todo tras el éxito de taquilla y crítica de la película *La infiltrada* (Arantxa Echevarría, 2024) en la que se cuenta la historia real de una agente introducida en las filas de ETA durante seis años.

Los crímenes del terrorismo de Estado y la historia de los GAL quedaron representados por películas como *El caso Almería* (Pedro Costa, 1984), *GAL* (Miguel de Courtois, 2003) y *Lobo* (Miguel de Courtois, 2004). El abanico de posturas ha sido amplio en estos años: desde el eclecticismo a la crítica más evidente, acorde con el posicionamiento de las víctimas, como consecuencia de la cruenta evolución del terrorismo vasco. También en el género documental se presentaron propuestas más justificativas o más críticas, en busca de una defensa de la víctima y una acusación contra los verdugos: desde *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003) hasta el cine de Iñaki Arteta con *El infierno vasco* (2008).

Como se ve, ETA proporciona un argumento interesante desde el punto de vista ficcional. Sin embargo, no ha terminado de plasmarse el tema, sin herir sensibilidades, al menos en cuanto a un tratamiento justo con las víctimas (Mota, 2022, pp. 12-16.). Se suele decir que el problema de ETA no es bueno para la taquilla (Rodríguez, 2002: 137). Marcos Ramos (2023, p. 35) señala que la gran mayoría de los cineastas que han intentado tratar el asunto ha tenido problemas de producción o, directamente, con el Ministerio del Interior. Por otra parte, el dramatismo de los hechos y la intensidad del dolor causado por los atentados de Atocha, cuya repercusión supera la producida en los atentados en Rabat contra la Casa de España en mayo de 2003, explica que tanto narradores como cineastas no se hayan atrevido a adentrarse en la cuestión. Como se ha señalado, la historia del cine y la literatura en relación con ETA constituía una “historia del miedo” (Veres, 2020). Ernesto Tellería o Alejandro Amenábar rehuyeron todos los intentos con la explicación de no estar “suficientemente preparados” (Marcos Ramos, 2003, p. 35), mientras que otros, como Montxo Armendáriz, han indicado que todos los intentos fueron una “historia muy complicada”, que “habría que coger con papel de fumar” (De Pablo, p. 1998: 199). En el libro *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, Pilar Rodríguez (2002, p. 135) señala que el cine español se ha inclinado hacia un apartamiento de estos sucesos para no ofender, es decir, a causa del miedo a la represalia violenta, o

por la previsible baja rentabilidad de las producciones, es decir, a causa del miedo a la rentabilidad. La crítica tampoco ha ayudado:

prácticamente todas las películas que han tomado a ETA, de manera directa o tangencial como eje de su propuesta, se han enfrentado a serios problemas con la prensa (de orientación abertzale, españolista, da igual), con las corrientes del nacionalismo vasco que simpatizan con la lucha de ETA, con el Ministerio de Interior, etc. (Roldán, 2001, p. 186).

Se puede afirmar que el tratamiento de ETA en la ficción siempre ha sido más político y nacionalista que estético y artístico.

3. La ausencia del terrorismo en las novelas de Juan Madrid: la movida madrileña y la crítica social

En relación con las ficciones sobre el terrorismo, quizás en la novela se dio, en principio, una situación diferente al cine: durante la década de los 80 el terrorismo estuvo ausente en la literatura. Pocos autores, a excepción de Raúl Guerra Garrido o Miguel Sánchez-Ostiz, y desde una postura menos crítica, Bernardo Atxaga, con *Otros cielos*, se adentraron en el tema. No será hasta *Patria* de Fernando Aramburu cuando ese miedo a tratar la realidad del terrorismo en Euskadi se presente con rotundidad y sin temores a las represalias, una vez abandonadas las armas por parte del grupo terrorista. El miedo fue una razón importante. Escritores como Guerra Garrido sufrieron atentados. Y esas eran las posibles consecuencias para todo aquel que usase la pluma contra los intereses de ETA, sobre todo después del asesinato del periodista José María Portell, director de la *Hoja del Lunes* de Bilbao. Guerra Garrido retomará el asunto terrorista en otras dos novelas: *La carta* (1990) y *La soledad del ángel de la guarda* (2007).

El terrorismo no ha sido uno de los temas presentes en la novelística de Juan Madrid. Más bien, sus novelas se pueden insertar dentro de los márgenes del género negro y del género policial. Este autor plantea la realización de una crítica sobre la vida de la España de los últimos 30 años y se sirve para ello de

la revelación de los aspectos menos agradables de la realidad de su país. En sus novelas están presentes las diferencias entre pobres y ricos, la degradación de los valores humanos, el crimen, el mundo de las sombras, los barrios bajos, la droga, la prostitución, la corrupción, la bondad y la maldad de las clases humildes, y todo a través del prisma de la violencia y la corrupción política y moral. Estos rasgos hacen de su obra un conglomerado en donde lo político tiene un contundente peso que conduce todo el argumento de la obra.

Esta realidad se traslada al mundo de la ficción mediante un lenguaje duro, austero, en el que la parquedad y la agudeza es su nota más relevante para mostrar esa visión amarga, desesperanzadora, sin consuelo ni optimismo, sobre los destinos humanos. Y todo ello mediante una línea narrativa, que apuesta por un ritmo raudo, que no permite momentos para la dilación o el detallismo, pero que sí permite la entrada a la ironía y al costumbrismo como parte de esa mirada de desprecio sobre la realidad y sus contradicciones. Ese costumbrismo se construye mediante una mirada realista depurada, un neorrealismo subjetivo acorde con la novela de los años setenta, en la que está presente lo social y una óptica muy próxima a la realidad más agria.

El grueso de la obra de Juan Madrid, compuesto por novelas como *Un beso de amigo* (1980), *Las apariencias no engañan* (1982), *Nada que hacer* (1984), *Regalo de la casa* (1986), *Hotel Paraíso* (1987) y *Días contados* (1993), sumadas a los guiones de la serie *Brigada Central*, supone una crónica de la Transición democrática española (Colmeiro, 1994, p. 247; Salgado, 2020, p. 6). Este tipo de relato rechaza cualquier épica grandilocuente de ese momento histórico que ha sido ensalzado por la historiografía oficial. La crítica política está presente en todos los estratos de la novela, de modo que el cuestionamiento de la sociedad y de un modo de vida que se promociona desde las instancias oficiales queda cuestionado continuamente.

4. *Días contados*, la novela

Paradigma de esta revisión de la Transición española es la novela *Días contados*. Publicada en 1993, su acción transcurre en el barrio de Malasaña,

en donde se suceden las peripecias de sus anteriores novelas y en donde, en esos años, se inicia la especulación inmobiliaria que ha caracterizado muchas ciudades españolas desde entonces: un espacio que devora a sus propios habitantes (Leronés, 2019, p. 17). La novela se llena de personajes bohemios que malviven entre el mundo de la droga y el universo de la prostitución, entre el maltrato policial y la corrupción política. Y toda la acción sirve para mantener esas constantes de la novelística de Juan Madrid: las taras de una Transición española que, en este caso, está en sus últimos suspiros, tras los ecos de la movida madrileña y ese momento de esplendor, que no era tal, pero que el Estado vendía como la culminación de la entrada de España en el mundo de la modernidad y la libertad frente a un franquismo anticuado, dictatorial y antieuropeo. Por ello, se presentan las peripecias vitales de unas pobres gentes, seres desesperanzados que viven entre la droga, la prostitución, la marginalidad y el buscarse la vida de cada día, sin hallar un espacio propio en el mundo de las vacas gordas de la historia de España. En ese mundo vive Enrique, que es un fotógrafo con pretensiones de hacer un libro de encargo sobre la movida madrileña y cuya edición corre por cuenta de la Comunidad de Madrid.

Los referentes a la novela negra norteamericana son evidentes: los detectives están a mitad camino entre el mundo del hampa y el mundo de los policías; el mismo Toni Romano es un expolicía que ha repudiado su antigua clase, a causa de la corrupción policial, y que se ve obligado a distanciarse del estamento, tema muy frecuente en la novela negra (Vázquez de Parga, 1981, p. 202), en este caso a causa de las vinculaciones policiales con la represión franquista. Los mismos personajes de *Días contados* se sitúan entre la marginalidad del barrio de Malasaña y el glamur que ofrecen los personajes de la Movida y el escaparate del Madrid como capital europea de la cultura. Y esta ambigüedad espacial en la que camina el personaje de Romano le sirve para moverse entre ambos mundos, entre las altas esferas: entre el oficialismo policial y los bajos fondos, en donde se encuentran los seres humildes y pobres que son retratados con cierta comprensión. Al mismo tiempo, esa posibilidad de revisar el pasado sirve para vislumbrar la inmediata historia de España,

esto es, la Transición. De manera que, a través de la mirada desencantada y descreída de Toni Romano, se observa ese mundo que resulta degradado a sus ojos a causa de la corrupción y la mentira social.

La imposibilidad de regeneración, el hecho de que, como señalaba Baudrillard (1987), el futuro ya está aquí, y el escepticismo acerca de cualquier mesianismo político, venga del lado que venga, otorgan a la novela una mirada cínica y amarga que desemboca en un total desencanto. Por ello, Romano piensa que las cosas no han cambiado demasiado desde la Transición, y esa es la razón de que el discurso de Juan Madrid muchas veces desemboque, como señala José F. Colmeiro, en “una crítica de la sociedad con cierto valor propagandístico que, en ocasiones, puede resultar excesivamente obvio” (1994, p. 250). Así se presenta un relativismo moral que obliga a los pobres a portarse mal, como lo hacen los ricos, por lo cual, tanto el género negro norteamericano, como la tradicional novela picaresca española, están presentes en un discurso que revisa los estratos ideológicos más conservadores del poder y el estado (Talens, 1974, p. 27). Por eso, su crítica se dirige hacia aquellos personajes que suponen la antítesis de las clases populares, aquellos personajes que cambiaron la chaqueta de la Dictadura por la de la Democracia y que, en la ficción, suponen el colmo de una desfachatez tolerada socialmente. Juan Madrid retrata la historia de los listos que se llevaron el destino de este país en el bolsillo mediante los grandes negocios, la corrupción, el fraude, el nepotismo y el arribismo político.

La novela sigue las constantes de la novelística de Juan Madrid. El protagonista, Antonio, es un fotógrafo con aspiraciones de realizar un buen libro para la Comunidad de Madrid sobre el barrio de Malasaña. Ya al tratar con el mundo de la política y de los concejales de la Comunidad, Juan Madrid presenta esa sucesión de conflictos en la que se entrecruzan el oficialismo y sus ansias de aparentar el simulacro de lo que no es la ciudad, con motivo de la conmemoración de Madrid como Capital Europea de la Cultura, y la realidad de un Madrid degradado, muy diferente al Madrid de los barrios ricos y el que muestran los eventos oficiales. En ese Madrid, entran las prostitutas, una generación masacrada por la heroína, los camellos, los que no se beneficiaron

del esplendor pretérito, el Madrid de calles oscuras, de solares abandonados y edificios en ruinas que el oficialismo no quiere mostrar a la opinión pública: “Te recuerdo que es para la Comunidad. Nada de cutrerío ni de mierda. Madrid va a ser el año que viene la Capital Europea de la Cultura y quieren imagen. Para eso nos subvencionan” (1993, p. 42).

La novela explota repetidamente el tema del desencanto acerca de la Transición política en España, y ese desencanto se traslada en cierta medida a la Movida madrileña de la cual se muestra el deslucido esplendor de lo que ya pasó y el aprovechamiento de la fiesta por parte de ayuntamientos y concejalías. Y todo para conseguir una imagen moderna de la ciudad:

Fue una explosión lúdica. Toda la izquierda de este país decidió que ya era hora de pasárselo bien, de divertirse, coño. Fuera la ropa de pana y los tabardos y los posters del Che Guevara. Maricón el último. –El patrón volvió a encender un cigarrillo y a colocárselo en equilibrio entre los dedos-. Vosotros, los más jóvenes, tirasteis la casa por la ventana. Para nosotros fue la época de los divorcios y las separaciones, el cambio de pareja. (1993, p. 70)

Y frente a esa explosión de libertad se opone el presente, un mundo marcado por el autoritarismo de concejales duros y ambiciosos, que pretenden ganar el respeto por medio de disposiciones en las que no se permite fumar drogas, por medio de una contribución política que consiste en dar una falsa imagen, ya que la verdadera fachada de la ciudad son los barrios que los medios y la cultura ocultan como una vergüenza social. A partir de esta situación, se destila una época gris, triste, los años de la crisis de los noventa, el mundo de la ambiciosa corrupción y el desaliento social. Y el personaje de Antonio sirve en la novela para poner de manifiesto la culminación de ese declive: “A veces pienso que he perdido el tiempo de forma miserable. Fui el único que se creyó toda esa mierda de la movida en los años ochenta... Era tan joven... tan gilipollas...” (1993, p. 171).

5-De la novela al cine: *Días contados* e Imanol Uribe

La recurrencia del terrorismo, como hemos visto, tanto en el cine como en la novela, a pesar de su presencia constante en la vida cotidiana de la España de los años ochenta y noventa, hacía esperar de un cineasta experimentado como Imanol Uribe una película de mayor alcance social y político, cuestión que no era fácil en ningún momento de llevar a la práctica, si se tiene en cuenta que Uribe es el cineasta central en el cine sobre ETA (Marcos Ramos, 2023, p. 38), debido al buen número de películas que le dedicó: *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979), *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981), *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1983), *Días contados* (Imanol Uribe, 1994), *Plenilunio* (Imanol Uribe, 2000) y *Lejos del mar* (Imanol Uribe, 2015). Como observa Roldán, este grupo de películas abarca un gran abanico de posturas que recogen la evolución de ETA: desde el desencanto a la crítica conforme avanza la democracia en España y al mismo tiempo la carrera de sangre del grupo terrorista. (2001, p. 182). El propio Imanol Uribe ha confesado su falta de compromiso ideológico desde los tiempos de *La fuga de Segovia*, que fue determinante en el tratamiento distanciado de los acontecimientos (Marías, 1994, p. 36). A partir de ese contexto se puede plantear algún cuestionamiento ético al tratamiento del terrorismo que realiza la película de Imanol Uribe, y esa posible controversia quizás resida en el hecho de que el terrorismo es un tema sensible en España y no resulta fácil aceptar su representación en el cine como cualquier otro tema. Las representaciones pueden tener sus límites (Nancy, 2006, p. 33). Y estas limitaciones complican notablemente el llevar a la gran pantalla una trama relacionada con ETA y el universo cotidiano de los terroristas.

En el caso de *Días contados*, el desencanto social que recorre las tramas de las novelas de Juan Madrid está especialmente presente y es aprovechado como eje estructural básico del relato. Sin embargo, en la película de Imanol Uribe, solo supone el punto de arranque del filme. La ambigüedad acerca de las bondades entre ricos y pobres, entre buenos y malos, la confusión entre lo positivo y lo negativo se extiende al problema terrorista y a una visión de ETA bastante ambigua. Y esa confusión arranca de un intento de imparcialidad, un

aparente distanciamiento que al final se inclina por cierta simpatía por el personaje de Antonio, convertido en terrorista de ETA, y que conduce a una total ausencia de enjuiciamiento del fenómeno terrorista y de sus verdugos.

De este modo, se produce el tránsito que supone el paso de una novela de Juan Madrid, en donde ETA no existe, a un relato fílmico, en donde ETA preside la ficción, desde el inicio hasta el último fotograma. Y las razones se pueden encontrar en la propia espectacularización que supone el fenómeno terrorista y su posible reclamo en taquilla. Se podría pensar lo contrario si las implicaciones políticas hallaran mayor calado, pero no es el caso. Las películas necesitan aumentar su base social, deben amortizar una gran inversión, y se “requiere que el material sea más accesible a un público más amplio” (Seger, 1997, p. 34). No obstante, Imanol Uribe ha relatado de manera más sencilla cómo se forjó su interés por la trama en la que el terrorismo era un elemento esencial:

El azar tuvo que ver también en la génesis del proyecto *Días contados* (...). Lo leí de un tirón, entre sudores y pesadillas. La historia de las mujeres me pareció fascinante. Los personajes de Charo y Vanessa, el mundo de la droga, la prostitución, en ese barrio de Malasaña marginal y terrible... La otra parte del libro no me interesó tanto. El protagonista ideado por Juan Madrid no encajaba en la historia que yo empezaba a imaginar. Aunque en aquel momento no tuviera ni idea de cómo iba a ser el nuevo personaje. Le di vueltas al asunto. Mil y una vueltas. Hasta que una noche me desperté sobresaltado. Ya está. Tiene que ser un etarra. (Aguirresarobe, 2004, p. 147).

De este modo, el protagonista Antonio no es etarra en la novela, es mucho más bohemio, fuma hachís en la cama, está divorciado, aspectos totalmente ausentes en la película de Uribe. Es cierto que el tránsito de la novela al filme siempre supone una reducción en número de personajes, en rasgos dramáticos, pero, en la película de Imanol Uribe, el único vínculo entre el personaje de los dos discursos es la fascinación por la joven Charo. En la novela Antonio se masturba ante la chica en la escena de la bañera, mientras que en

la película es más comedido y la masturbación está ausente. Las escenas de su relación con Charo son más frecuentes en la novela. En el filme aparecen a modo de pequeños bosquejos escenificados, a modo de ganchos que atrapan al espectador, como núcleos narrativos de la trama. La escapada que los dos amantes realizan a la ciudad de Granada no existe tampoco en la novela, cuya trama se desliza hacia esa fiesta que termina en una madrugada triste y desangelada en la que los personajes buscan un destino desesperanzado.

El protagonista resulta mucho más complejo en la novela, ya que carece de signos estereotipados y el espacio textual amplía esa significación. Así, el Antonio novelístico realiza comentarios complejos sobre fotografía, frente a comentarios prototípicos sobre la cúpula de ETA por parte del Antonio filmico. El mismo Antonio es un personaje mucho más endeble en el relato de Juan Madrid. Carece de seguridad. No es un tipo duro. Es alguien incapaz de coger una pistola, rasgos que contrastan con la frialdad del protagonista de la película, que es presa de sus instintos y de una crueldad visceral, como muestra la escena en la que dispara un tiro en la nuca al policía que se encuentra en la puerta de una comisaría, tras el fracaso de uno de sus atentados con coche bomba. Uribe se basó en un etarra, considerado indisciplinado en la banda (Aguirresarobe, 2004, p. 153). En la novela, Antonio es un ser más de ese universo de pobres gentes que pueblan la escenografía de la novelística de Juan Madrid. A ello se une una ristra de personajes que desaparecen en el filme: Belén Zarraga no aparece en la película. Y lo mismo sucede con Sepúlveda, posible trasunto de Pedro Almodóvar, cineasta que piensa irse a Los Ángeles y que es entrevistado en televisión y cuya conversación graba Antonio.

Un componente importante de las novelas de Juan Madrid es la presencia de la Movida madrileña, motivo que complementa gran parte del trasfondo social de la obra y contribuye a resaltar los contrastes entre el mundo del presente y el del pasado. Pero la Movida está ausente en la película, es más, su espacio argumental lo ocupa el terrorismo. Ese reduccionismo se da también con el tema de la corrupción. Mientras que en la película ésta sólo se presenta en forma de abusos y malos tratos por parte de la policía, en la novela la

corrupción se manifiesta mediante las implicaciones hacia los políticos que realizan el encargo del libro. Las referencias a sonados casos de corrupción no faltan con nombres y apellidos de políticos renombrados como Pujol o Roca. Las referencias a la alternancia en el poder de los grandes partidos sostienen la tesis de que poco ha cambiado desde la Dictadura: unos mandan y otros ven cómo los primeros dominan el juego y se comen el trozo de tarta más grande del pastel.

Esta sustitución temática también afecta al título de la novela. *Días contados* hace referencia a ese tiempo de la Movida que ya se acaba, así como a los habitantes que pueblan esa época, los cuales son las ascuas de un tiempo cuya llama se agota. No obstante, en la película, esos días contados se refieren a ETA y su entorno, los cuales carecen de justificación cuando su lucha es una lucha sin sentido, que desencadena la barbarie de la matanza de la escena final, el momento en que el coche bomba se dirige a la comisaría en la que Charo y sus amigas entran detenidas. Fruto de ese tiempo contado que se agota es el arrepentimiento de Antonio, que corre tras el automóvil y muere en la explosión final en la que todos verán su desenlace. Pero los que tienen los días contados en el libro son los de abajo, los marginados del glamur y el esplendor de antaño, los que perdieron la batalla de la Transición. Y, por ello, el Antonio de la novela los pretende retratar en su libro. Las fotografías de Antonio juegan el papel de la auténtica realidad, la que se enmascara, la que se oculta tras las maquinaciones de los políticos y el maquillaje que la Administración quiere imponer sobre la ciudad. Se trata del testimonio de esas gentes que tienen los días contados, esas gentes condenadas a desaparecer porque la sociedad, o más bien la clase dirigente, no las tiene en cuenta.

La película de Imanol Uribe también presenta escenas tomadas de la novela como la que presenta el desnudo de Charo en la bañera o la que muestra el corte que Ugarte se infringe en el brazo frente a Vanesa por amor. Algunas escenas se reducen en la película, como aquella en la que Bárbara, personaje insignificante en la película, quiere ser modelo. Bárbara se presenta a Antonio y en la novela se cita a Darío Fo, mientras que, en la película, los comentarios están ausentes con el fin de simplificar los hechos.

El personaje de Ibrahim se convierte en el Portugués. Está menos desarrollado en la novela, en donde prácticamente no tiene presencia. En la película acentúa los rasgos del cine negro y, por ello, se conserva del mismo modo la escena final en la que el policía lo conduce a un descampado y lo amedrenta introduciéndole la pistola en la boca, un signo más de que esas gentes tienen los días contados. Y el personaje de Alberto, marido de Charo, permanece con rasgos idénticos a los de la novela. Va a salir de la cárcel y sustituye al gran traficante Ibrahim al final de la historia.

Las variantes entre novela y película son evidentes y articulan un relato mucho más dinámico en el género fílmico que, en el caso de Uribe y de su película, ha derivado hacia un tratamiento espectacular, que no deteriora la confección final de la película. Es cierto que gran parte de la crítica social presente en la novela de Juan Madrid, desaparece de la película de Uribe. Algunos rasgos de los personajes tienden a esa creación de espectáculo, como Ugarte, en la escena en que se pincha en el cuello al principio de la película o la del surgimiento del estereotipo del inspector de policía que realiza comentarios como “además negro”, al realizar una detención. A su vez, en la novela, algunas escenas tienen un tratamiento diferente: tras el regreso de Alberto, Antonio sorprende a éste y a Charo fornicando. La escena se detalla con mucho más erotismo en la novela, mientras que en el filme resulta un gesto violento en el que se pone de relieve la violencia y barbarie de su marido para adquirir mayor singularidad.

Las diferencias son llamativas y forman parte de las transformaciones habituales en las adaptaciones. El posicionamiento crítico frente al filme, por tanto, no reside en el hecho de sobrevalorar el texto literario sobre el texto fílmico.

Según De Pablo y López de Maturana (2019), *Días contados* supuso “una ruptura importante en el tratamiento cinematográfico del terrorismo”, pero ni atendió a dignificar la imagen de las víctimas y sí contribuyó a seguir el patrón romántico y aventurero del terrorista. Pero, dicho eso, el reproche más crítico que se puede achacar a la película reside en el hecho de mostrar el mundo de ETA como un mundo de aventura, de seres interesantes que viven al límite la

vida, personas que se juegan la vida por una causa que en ningún momento se critica ni se cuestiona.

Uribe se excusó en la confección de su película arguyendo que la condena a las acciones del etarra protagonista, Antonio, están implícitas en las secuencias más duras:

La secuencia en la que vemos a Antonio (Carmelo Gómez) disparando un tiro en la nuca a un policía que lee el periódico junto a la boca de un Metro es demoledora. Terrible. Condena rotundamente al autor del disparo. La película no ofrece dudas sobre su planteamiento ideológico en relación con el terrorismo. Toda acción violenta es rechazable y rechazada. Pero eso no impide que los autores de semejantes salvajadas tengan sentimientos. Siempre he pensado que probablemente hay gente de ETA que después de cometer un atentado terrible, y si tiene un hijo pequeño, va a la cuna y le da un beso antes de acostarse. Hay que entender al personaje en esa ambivalencia. La propaganda oficial no puede hacer otra cosa que hablar de unos seres desalmados y sin corazón. Y lo son en su actividad asesina. Pero, por otro lado, y como todo el mundo, tienen también su corazoncito. Creo que fue eso lo que levantó ampollas entre ciertos espectadores, el hecho de que fueran personajes de carne y hueso y tuvieran conflictos emocionales. Recuerdo que, cuando se estrenó la película, una señora de Alcalá de Henares me escribió una carta. Estaba indignada, porque le había gustado. Porque había entendido humanamente a los personajes, y eso le provocaba un enorme revulsivo en su conciencia.” (Aguirresarobe, 2004, p. 152).

En ningún momento se puede dudar de la buena voluntad de Imanol Uribe, en donde destaca una apuesta por un relato bien hecho y una historia creíble, que resulta bien forjada, con una arquitectura consistente y personajes creíbles. El problema reside en que el planteamiento de Uribe es el de un tratamiento neutral, el de tratar el terrorismo, como cualquier otro tipo de asesinato, y eso es un craso error, ya que es un asesinato cuya repercusión comunicativa es

mucho mayor. Al ser imparcial con el terrorismo, esa ausencia de crítica supone ya una adquisición de partido. Dicho tratamiento ya está presente en otras películas del director, en los documentales *El proceso de Burgos* (1979) y en los filmes de ficción *La fuga de Segovia* (1981) y en *La muerte de Mikel* (1983). El personaje protagonizado por Carmelo Gómez representa todos los rasgos de los gustos del público y, en ningún momento, resulta caracterizado negativamente, es más, sólo cuando, al final, sus actos van a producir la muerte de Charo y sus amigas, es en el único momento en que hay un súbito arrepentimiento, pero sólo sobre ese atentado. Nunca antes, el personaje de Antonio manifiesta ningún cargo de conciencia, y ese peso sobre la propia responsabilidad es algo que se pone de relieve en otras películas como *El viaje de Arián* (1999) de Eduardo Rodríguez Bosch o *La playa de los galgos* (2000) de Mario Camus:

La diferencia entre una persona corriente de la que vive en la violencia es su conciencia. Pero la conciencia, como bien se refleja en estos filmes, lo es todo, encarna nuestro ser más profundo. La falta de ella lleva al embrutecimiento como ser humano, lo cual anula cierto ideal que se persiga, por bueno o justo que éste sea. En el caso de reconocer que se tiene y que se mantiene activa entra, prontamente, en contradicción con el ejercicio de esa brutalidad. De ahí, precisamente, nacen los traumas y las angustias de Arián y Pablo; ya que el carácter deshumanizador que entraña arrebatarse a otra persona su derecho a la vida golpea la conciencia hasta lo indecible. (Barrenechea y López de Maturana, 2010, p. 142).

Como señalaron Merino y Alonso la retórica de determinadas narrativas cinematográficas ha sido cruel por “el silencio brutal de la voz” que aniquila “la vida del hablante”. Un mutismo que “no puede ser obviado en una reflexión sobre el contar” (2022, p. 163). Por ello, algunos detalles dañan la verosimilitud de los personajes y los encumbra en su vertiente romántica. Por ejemplo, los tres terroristas disfrutaban de la contemplación de las explosiones, hechos que jamás se darían en la realidad por motivos evidentes de seguridad, incluso el tiro en la nuca resulta, posiblemente, consecuencia de un arrebatado

repentino que resulta verosímil, pero sin correspondencia en la realidad. Por otra parte, no hay un solo aspecto ideológico en la configuración de los personajes, a excepción de un “gora ETA”, al responsabilizarse por teléfono de un atentado. De esa manera, los personajes, igual que pertenecen a ETA, podrían haber pertenecido al GRAPO, sin que se hubiera notado la más pequeña diferencia. Es cierto que las ficciones representan los miedos sociales que encarna una época concreta (Kracauer, 2008; Ramonet, 1990; Francescutti, 2004) y a ese motivo se debía la razón de ser de la película *Días contados*. La preocupación por el País Vasco y el conflicto se sitúa como referente inmediato del filme, aunque en un segundo plano, ya que predomina la utilización de la realidad, más como motivo policiaco y cinematográfico, que como preocupación social o política, de modo que se echa de menos cierta metafísica en el conjunto de la producción.

6. A modo de conclusión

La película de Imanol Uribe *Días contados* pone de manifiesto el debate que suscita el cine y las críticas a la adaptación cinematográfica cuando se tratan temas extremadamente sensibles a ojos de la opinión pública. En el caso de *Días contados* la transmutación signica que supone pasar libremente de un texto literario a un texto fílmico ha incluido numerosas transformaciones de la significación global de la obra final a causa de los cambios presentados en el contenido. La película de Imanol Uribe, a pesar de los cuestionamientos presentados, supone una evolución del tratamiento del tema, dentro de la historia del cine español y dentro de la propia trayectoria del director. Uribe decidió introducir el tema de ETA en un hipertexto, cuyo hipotexto carecía de semejante temática, y eso tenía sus riesgos, ya que desarrolló un relato del todo diferente al texto novelístico que suscitó reparos al menoscabar cierta crítica hacia la figura del terrorista como personaje poseedor de cierto carácter heroico. Dicha inclusión supuso el tratamiento del terrorismo como cualquier otro argumento, sin tener en cuenta las susceptibilidades que se podían ver afectadas con la película. Del texto literario se pasó a un texto fílmico que

transformó lo que no se suele modificar con tanta frecuencia en las adaptaciones fílmicas: los componentes fundamentales de la trama y el carácter esencial de muchos personajes. Y dicho tratamiento supuso la ausencia de un enjuiciamiento del problema en busca de una neutralidad que apostaba por la imparcialidad y la intriga ante un argumento relacionado con la violencia terrorista. Por tanto, el resultado final de la adaptación fue una película que no enjuiciaba el problema, una película en donde los protagonistas carecían de catalogación moral y en donde, en busca de la consecución de una trama interesante, se apostó por introducir un protagonista que perteneciera a ETA, sin que se incluyera una crítica de los actos de los verdugos o un gesto de empatizar con las víctimas, al menos en un grado suficientemente fehaciente. La verdadera huella social del problema, que no es un asunto como otro cualquiera y que la larga lista de víctimas asesinadas pone de manifiesto, quedó en *Días contados* diluida ante la ausencia de una metafísica subyacente en el filme. Pero Imanol Uribe decidió optar por la vertiente artística y ficcional, más que por la vertiente política o sociológica, y de ese modo, forjó personajes verosímiles que mostraban también su faceta ajena al estereotipo del terrorista, su faceta cotidiana de un hombre como otro cualquiera que no era como otro cualquiera.

Referencias bibliográficas

- Aguirresarobe, J. (2004). *Luces y sombras en el cine de Imanol Uribe*. Semana Internacional del Cine de Valladolid.
- Altares, G. (2000). Cine y terrorismo. En *El País*, 26/3/2000.
- Alonso, M. y Merino, F.J. (2022). *Alquimistas del malestar. Del proyecto Weimar al trumpismo global*. Trea.
- Angulo, J., Heredero, C.F. y Rebordinos, J. L. (1994). *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*. Filmoteca Vasca.
- Aranzubía, A., Zumalde, I. y Zunzunegui, S. (2010). Viaje a Ítaca. El caso de las adaptaciones al cine español de dos novelas de Unamuno. *Revista Signa*, nº19, 213-234.
- Barrenechea, I. y López de Maturana, V. (2010). La conciencia del terrorista. En Esther Gaytán, Fátima Gil y María Ulled, *Los mensajeros del miedo. Las imágenes como testigos y agentes del terrorismo*. Rialp.

- Baudrillard, J. (1987). *Cultura y simulacro*. Kairós.
- Burguera, L. (2016). *Cine documental sobre ETA y "conflicto vasco"*. Universidad de València, Tesis Doctoral no editada. Universidad de Valencia. [Cine documental sobre ETA y "conflicto vasco"](#).
- Carmona, L. M. (2004). *El terrorismo y ETA. en el cine*. Capitel.
- Colmeiro, J. F. (1994). *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Anthropos.
- Crespo, T. (2006). Del cine a la bodega, *El País*. Disponible en: https://elpais.com/diario/2006/05/15/paisvasco/1147722015_850215.html
- Cronin, P.; Ryan, F. & Coughlan, M. (2008). Undertaking a literature review: a step-by-step approach. *British Journal of Nursing*, 17(1), 38-43. <https://doi.org/10.12968/bjon.2008.17.1.28059>.
- Felipe, F. de, Gómez, I. (2008), *Adaptación*. Trípodos.
- Francescutti, P. (2004). *La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad*. Cátedra.
- Frus, P. y Williams, C. (2010). *Beyond Adaptation. Essays on Radical Transformations of Original Works*. McFarland.
- Geduld, H. (1981). *Los escritores frente al cine*. Fundamentos.
- Gimferrer, P. (1985). *Cine y literatura*. Planeta.
- Glaser, B. G. & Strauss, A. L. (1967). *The Discovery of Grounded Theory; Strategies for Qualitative Research*. Adline Transaction.
- Guerra Garrido, R. (1990). *La carta*. Espasa-Calpe.
- Garrido Hornos, M.D. (2008). *Fidelidad en el trasvase cinematográfico. Adaptación y legitimidad*. Universidad de Valladolid.
- Kracauer, S. (2008). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós.
- Lagny, M. (1997). *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Bosch.
- Lerones, J.C. (2019). *El espacio de la ciudad en la novela negra: Juan Madrid*. Tesis doctoral no publicada. Universidad Complutense de Madrid. [El espacio de la ciudad en la novela negra: Juan Madrid](#)
- Lotman, Y. (1988). *La estructura del texto artístico*. Itsmo.
- Madrid, J. (2008). *Días contados*. Norma.
- Madrid, J. (2008). *Un beso de amigo*. Bruguera.
- Marcos Ramos, M. (2021). *ETA catódica. Terrorismo en la ficción televisiva*. Laertes.
- Marcos Ramos, M. (2023). ETA en la pequeña pantalla, análisis de los telefilmes de temática etarra. *Paralelo 31*, nº25, pp. 34-56.

- Marías, M. (1994). Primeros Planos. En Jesús Angulo, Carlos Heredero y José Luis Rebordinos, *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*. Filmoteca Vasca.
- Mota, D. (2022). Presentación: víctimas y memoria de la violencia política: del cine a la pequeña pantalla. *Filmhistòria*, vol. 32, nº2.
- Muñoz, F. (2017). “Fe de etarras”: más polémica en el cartel que en la película. En *ABC*, 11 oct. 2017. https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-etarras-mas-polemica-cartelpelicula-201709290844_noticia.html
- Nancy, J.L. (2006). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ormazabal, L. M. (2017). La publicidad de Netflix que hiere a las víctimas de ETA. *El País*, sept., 2017. https://elpais.com/politica/2017/09/19/diario_de_espana/1505842295_470904.htm
- Pablo, S. de (1998). El terrorismo a través del cine. Un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco. *Comunicación y sociedad*, Vol. XI, Nº2, 177-200.
- Pablo, S. de (2017). *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*. Tecnos.
- Pablo, S. de y López de Maturana, V. (2019). La mirada cambiante. El terrorismo de ETA en el cine de Imanol Uribe. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 834, 14-28. En <https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-mira-cambiante-elterrorismo-de-eta-en-el-cine-de-imanol-uribe>.
- Parejo Giménez, N. y Gómez Gómez, A. (2004). La muerte como representación. *Segundas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, pp. 357-366.
- Pérez Bowie, J. A. (ed.) (2010). *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rodríguez, M. P. (2002). *Mundos en conflicto. Aproximaciones al cine vasco de los noventa*. Universidad de Deusto-Filmoteca Vasca.
- Rodríguez, M. P. y Roldán, C. (2019). Transformaciones en la representación de la violencia y del terrorismo en el cine: el caso del País Vasco (2000-2017). *Studia Iberica et Americana: journal of Iberian and Latin American literary and cultural studies*, Issue 1-6, 47-61.
- Roldán, C. (2001). Una apuesta suicida; ETA en el cine de Euskadi. *Ikusgaiak*, nº 5, Sociedad de Estudios Vascos, 181-205.
- Salgado, N. (2020), De la imagen a la palabra: *Brigada Central* de Juan Madrid. *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, nº38, 1-16.
- Seger, L. (2007). *El arte de la adaptación*. Rialp.
- Stam, R. (2004). The Theory and Practice of Adaptation. En R. Stam y A. Raengo (eds.). *Literature and Filme. A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (pp. 1-52). Oxford: Blackwell Publishing.

- Talens, J. (1974). *Novela picaresca y práctica de la transgresión*. Júcar.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guion: argumentos clásicos y modernos del cine*. Paidós.
- Vázquez de Parga, S. (1981), Los mitos de la novela criminal. Planeta.
- Veres, L. (2017). *Los lenguajes del terrorismo*. Tirant lo Blanc.
- Veres, L. (2018). *Las Brigadas Rojas y el cine*. Tirant lo Blanc.
- Veres, L. (2020). Terrorismo, cine y novela en la España del S. XXI. *EU-topías. Revista De Interculturalidad, comunicación y Estudios Europeos*, 6, 51–67. <https://doi.org/10.7203/eutopias.o.18880>.